



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2014

Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond /
Photographie documentaire

John Cage ou les histoires du doute

Vincent Broqua



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/transatlantica/7041>

DOI: 10.4000/transatlantica.7041

ISSN: 1765-2766

Publisher

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Electronic reference

Vincent Broqua, "John Cage ou les histoires du doute", *Transatlantica* [Online], 2 | 2014, Online since 05 March 2015, connection on 14 June 2021. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7041> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7041>

This text was automatically generated on 14 June 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

John Cage ou les histoires du doute

Vincent Broqua

- 1 Cage, Silence, Skepticism, experimentalism, aesthetic theory

Introduction

- 2 Parce qu'il s'était astreint à une interdisciplinarité fondamentale dans son travail et qu'il avait trouvé des manières textuelles, artistiques, musicales de faire faire l'expérience de la théorie, John Cage occupe une place cruciale pour penser la théorie esthétique comme une mise en œuvre de celle-ci. Nourrie des textes de Gertrude Stein, de la déconstruction dadaïste de l'art, ainsi que du bouddhisme occidentalisé¹, la pratique textuelle de Cage est en effet non seulement une esthétique et une poétique, mais aussi une mise en œuvre de cette esthétique ou, pour être plus précis, une tentative de rendre cette esthétique performative, de la dire et de la faire agir. Si la théorie esthétique suppose un écart et une distance par rapport aux objets dont elle parle, un écart qui est celui qu'impliquent les mots pour parler de l'objet d'art, comment réduire cet écart sans détruire le discours lui-même ? À l'inverse, la question de John Cage est : si la théorie esthétique est souvent une mise à distance de l'expérience, alors comment faire en sorte de retrouver un lien entre esthétique et expérience.
- 3 L'esthétique-performance de John Cage se donne à lire dans ses ouvrages qui regroupent des conférences, des textes plus ouvertement poétiques tels que les mésostiches (ces acrostiches opérés au milieu des vers et non plus au début de ceux-ci), ou encore des textes-partitions. Ainsi, fidèles à ce que nous définissions plus haut de son parti pris esthétique, ses livres sont parcourus par une interrogation : comment faire en sorte que le texte imprimé permette de refaire l'expérience de la performance orale, comment, en tenant compte des paramètres de la forme du livre, faire faire à celui-ci des opérations limites qui permettent de tenter de rapprocher voire de faire coïncider la théorie et l'expérience esthétiques.
- 4 À travers son livre *Silence*, nous verrons combien sa théorie de l'expérimental est la définition d'une esthétique autant qu'une pratique de sa propre définition, avant

d'étudier les histoires dont son livre est parsemé et de les caractériser comme une des interventions expérimentales les plus évidentes dans ce livre, non pas tant du point de vue de leur forme², car la *Lecture on Nothing* est peut-être plus expérimentale formellement, mais du point de vue de la philosophie qui les sous-tend³.

Le texte de l'expérimental : la définition de l'esthétique comme pratique

- 5 *Silence*, le premier livre que John Cage publie en 1961 rassemble des textes programmatiques, des textes plus poétiques et des partitions de performances. Il constitue l'un des textes majeurs dans la mise en œuvre d'un expérimental nord-américain, tant et si bien que dans son livre *Experimental Music*, Michael Nyman en fait le principe même de l'expérimental. Cage publie, en effet, trois textes dont le titre contient le mot « experimental ». Pourtant, contrairement à *Lecture on Nothing* (le célèbre texte de sa performance du même nom), la forme de ces textes discursifs est assez peu expérimentale. C'est dans le deuxième texte sur l'expérimental, qui est véritablement le premier à avoir été composé, que Cage donne sa définition de l'expérimental : « an act the outcome of which is unknown » (Cage, 1961, 13).
- 6 Par son aspect discursif, une partie de ce livre manifeste va aussi à l'encontre de l'ouverture maximale que l'expérimental cagien, selon cette définition, est censé être. Jusqu'à un certain point, la forme du livre se retourne donc contre l'intention des conférences à la forme plus libre et dont John Cage dit qu'il les a conçues afin de déjouer le didactisme ou le mode discursif qui est généralement le propre des essais et conférences : « my intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it : that would conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it » (Cage, 1961, ix). L'exemple ici n'est plus une figure du discours esthétique, mais un agir qui promet une expérience de la forme ouverte. On retrouve la pensée de l'expérience de la forme comme expérience du discours qui poussera le cinéaste expérimental Jonas Mekas à emprunter la forme du journal pour son film *Walden*, ou encore, un peu plus tard, le critique français Roland Barthes à utiliser le mode alphabétique pour classer les figures de son séminaire sur le Neutre, afin de déjouer le paradigme ou encore d'échapper à la dissertation, comme il le dit dans *S/Z* (Barthes, 1970, 20)⁴.
- 7 Or, il est important de souligner que Cage est pleinement conscient de la nature très différente des textes qu'il recueille dans *Silence*. Ainsi certains textes de *Silence* sont moins expérimentaux que d'autres et le livre lui-même met en question la difficulté de préserver sur le papier l'expérience vive de la performance.
- 8 Dans ses entretiens avec Daniel Charles, il ne revendique pas avoir composé le livre. Laisser la composition du livre à d'autres pourrait apparaître comme un acte cagien par excellence, similaire à celui qui le pousse à faire actualiser⁵ ses partitions musicales par d'autres en leur laissant une grande liberté, et en les rendant ainsi acteurs de la musique plutôt que simplement interprètes.

Daniel Charles : Puisque vous avez fait allusion à *Silence*, comment avez-vous composé ce livre ? Il a bien fallu que vous choisissiez vos propres textes, pour les faire aller les uns avec les autres.

John Cage : Ce choix, ce n'est pas du tout moi qui m'en suis rendu responsable. C'est simplement un résultat. J'avais donné en effet aux gens de la Wesleyan University

tout, absolument tout ce que j'avais écrit. Le choix s'est effectué en dehors de ma présence et de ma responsabilité. Ainsi que l'ordonnance. (Cage, 2002, 133)

- 9 *Silence*, ce livre de théorie esthétique, est aussi un livre de mise en pratique de l'esthétique qu'il propose : tout comme ses compositions, le livre advient en partie sans son auteur. Fidèle à son credo de non-intentionnalité, Cage laisse les typographes, les graphistes et les éditeurs s'emparer de l'ouvrage. Ils deviennent les interprètes des textes tout autant que les acteurs de l'esthétique cagienne. Aussi le livre est une actualisation des textes déjà écrits, et *de facto* une remise en circulation du mouvement qui les caractérisait au départ. Son esthétique de la théorie serait donc une esthétique de la déprise, un laisser-faire. Cependant, comme souvent chez Cage, le compositeur et l'auteur sont morts et vivants à la fois – ils ne disparaissent jamais entièrement : comme dans toutes les œuvres procédurales, que le critique d'art Hans Ulrich Obrist rassemble sous le titre générique de « do it »⁶ (Obrist 1995), les compositions les plus ouvertes sont aussi prescrites par un texte qui est, pour reprendre les mots de l'artiste français Claude Rutault, à prendre en charge et à actualiser⁷. Chaque œuvre expérimentale de Cage est en effet préfacée d'un texte qui en propose le mode opératoire. Le *Fontana Mix*, par exemple, qui consiste à agencer des lignes et des points pour décider des paramètres du jeu musical, possède une page entière d'instructions. Le texte de l'expérimental est donc à la fois une perte du pouvoir, de la toute puissance de l'auteur, et une insistance sur l'ouverture et le processus, mais son propos n'est pas d'entièrement renier son origine : l'auteur expérimental chez Cage ou, pour reprendre la comparaison, chez Rutault, est tout le contraire du Père tout puissant, mais il a tout de même une fonction marquée dans la production de l'œuvre. C'est d'ailleurs ainsi que Cage poursuit son entretien avec Daniel Charles à propos de *Silence*. Au musicologue et philosophe, qui s'interroge sur les conséquences de son geste de déprise, John Cage répond précisément en employant le mot de « paternité » :

D.C. : Ce livre ne vous appartient donc pas ?

J.C. : Si, il y a une idée dont je réclame la paternité. Celle d'avoir réparti les histoires ici et là ! Et j'ai aussi à mon actif quelques suggestions à propos de l'ordre qui avait été choisi pour l'ensemble du livre. Pour le reste, je pense que mon éditeur a fait du bon travail. (Cage, 2002, 133)

- 10 Si la théorie esthétique qui émerge de l'écriture et de la publication de *Silence* entend se départir définitivement de la conception de l'auteur transcendant, omnipotent, omniprésent, proche d'un démiurge en ce qu'il avait un contrôle complet sur son livre-cathédrale ou sa composition-totale, son *Gesamtkunstwerk*, si Cage ne cache pas la mise en retrait de ce qu'on pourrait appeler l'auteur panoptique (qui voit tout, surveille, punit et définit), il signe son rôle dans la composition du livre par des histoires qui manifestent sa présence dans les marges du livre.

Agencer des histoires

- 11 Les histoires, dont Cage dit qu'il les a réparties lui-même dans la composition, occupent en effet les interstices de la maquette du livre. Elles interviennent souvent entre les textes plus importants, séparées du reste du livre par une ligne de points. Cette marginalité est renforcée par le choix d'une taille de caractère inférieure à la majorité des textes du livre⁸. Tout est fait pour laisser le lecteur se concentrer sur les textes de critique, d'esthétique, et de conférences, qui sont à première vue les textes majeurs sur la page.

- 12 D'autres histoires recueillies dans le livre ont même un statut apparemment plus important : ainsi, la conférence « Indeterminacy » (Cage, 1961 ; 260-73) écrite à l'instigation de David Tudor est un agencement d'histoires. Les histoires de cette « conférence » ont un statut différent des récits disséminés dans le reste du livre : souvent plus longues, elles sont ramassées en un tout et presque subsumées sous le geste de ce qu'à propos de Beckett Theodor Adorno appelle « l'effrangement » des genres (Adorno, 2002, 43 et 2008, 126). Cage effrange le genre de la conférence, tel que déjà Gertrude Stein l'avait fait dans ses textes à motifs. En faisant d'une conférence un agencement d'histoires, Cage non seulement défait le tissu de la rhétorique du discours adressé qu'est une conférence, mais il détisse aussi l'exposition d'un argument que toute conférence traditionnelle est censée être. En lieu et place de la proposition d'une pensée théorique unifiée, Cage déplie une esthétique de la fragmentation de multiples discours, voix, récits qui sont autant de mini-conférences dont le sujet n'est pas présenté *a priori* ou ex-posé, mais posé tel quel, comme dans celle-ci, faite d'une seule phrase : « Standing in line, Max Jacob said, gives one the opportunity to practice patience » (Cage, 1961, 266).
- 13 En se faisant anecdote, le discours de Cage ne se donne que dans la voix des autres et dans le choix de ces récits, refaisant ici le geste de la *Lecture on Nothing*, dont la formule célèbre est une affirmation de la non-affirmation ou d'un discours sans discours : « I have nothing to say and I am saying it » (Cage, 1961, 109). Comme la performance de la *Lecture on Nothing*, ces histoires regroupées sous le titre « Indeterminacy » servent de manifeste, dépossédées de la rhétorique puissante des manifestes. L'importance sans importance de ces histoires est rendue palpable par la préface contextualisante que Cage ajoute au texte, comme c'est sa pratique pour les textes de *Silence*. Ces histoires ne sont pas seulement subsumées sous le titre abstrait et programmatique de « Indeterminacy », leur sens est aussi donné :
- My intention in putting the stories together in an unplanned way was to suggest that all things – stories, incidental sounds from the environment, and, by extension, beings – are related, and that this complexity is more evident when it is not oversimplified by an idea of relationship in one person's mind. (Cage, 1961, 260)
- 14 Dans cette même préface, c'est à une autre fonction qu'il voue les autres histoires réparties dans le reste livre :
- Other [stories] are scattered through the book, playing the function that odd bits of information play at the ends of columns in a small-town newspaper. I suggest that they be read in the manner and in the situations that one reads newspapers – even the metropolitan ones – when he does so purposelessly: that is, jumping here and there and responding at the same time to environmental events and sounds. (Cage, 1961, 261)
- 15 Il y a au moins deux manières de penser ces histoires réparties librement au sein du livre : d'une part, elles ont un rôle mineur (le fait que Cage fasse référence aux « small-town newspapers » n'est pas anodin en cela), elles remplissent les blancs de la maquette et n'interviennent que sur le mode de la distraction. Elles sont des « odd bits », c'est-à-dire des coupures éparses et sans autre lien entre elles que leur fonction. On les lit, peut-être, de façon inconséquente, sans qu'elles ne soient liées entre elles par aucune organicité ou par aucun principe organisateur. Pourtant, ce que l'on perçoit aussi, c'est que ces histoires ont pour rôle de réintroduire la vie au sein même du livre imprimé et de sa rigidité composée. Dans l'objet fini qu'est le livre, les histoires supposent un mode de lecture pour lequel Cage emploie le même vocabulaire que pour

la définition de l'expérimental en musique : de la même façon que la musique devrait privilégier les événements sonores qui lui sont d'ordinaire étrangers ou qu'elle tente de supprimer, le livre de théorie esthétique devrait lui aussi permettre aux incidents de la vie de modifier l'objet qu'il est, et notamment sa lecture séquentielle (« jumping here and there »). Le mode de lecture des histoires tel que Cage l'envisage permettrait au livre de devenir *in-situ*, c'est-à-dire de tenir compte du contexte (« responding at the same time to environmental events and sounds », Cage, 1961, 261).

- 16 Mais curieusement, ces histoires viennent aussi rythmer le livre : alors qu'elles sont fragmentaires, courtes, conjoncturelles et bien loin d'avoir la teneur théorique des textes sur l'expérimental tels que « History of Experimental Music in the United States » (Cage, 1961, 67-75), elles sont aussi un principe unificateur du livre. Ainsi, elles n'interviennent pas seulement comme des contrepoints légers et intempestifs, mais proposent des intervalles, plus ou moins réguliers, qui confèrent au livre un plus grand dynamisme. Par ailleurs, la ligne de points qui les sépare des autres textes constitue autant de signes repérables qui soit introduisent la suspension, soit effectuent la trouée dans la page que ces histoires représentent. Ces points ont aussi tout de la fonction rythmique que Cage donne souvent à la ponctuation dans ses conférences : dans *Lecture on Nothing*, les points et les virgules sont des marqueurs verticaux de durée, comme dans « Where are We Going ? and What are We Doing ? » (Cage, 1961, 194-259) où des points disposés verticalement figurent des durées, de sorte que la performance puisse être redonnée par un interprète. Ainsi transformés en notations musicales, les points contribuent à une certaine unité esthétique du livre. Comme dans le texte célèbre de Kandinsky sur les formes essentielles de la peinture, ces lignes de points viennent définir des plans de texte d'un autre niveau théorique et peut-être d'un niveau plus important encore que son auteur ne semble l'indiquer au premier abord.
- 17 Dans le chapitre de *The Poetics of Indeterminacy* qui analyse les textes de David Antin et de John Cage, Marjorie Perloff compare les histoires de Cage à des *koan zen*, c'est-à-dire à des histoires qui forment le texte de l'enseignement zen et sont censées conduire au *satori*. Perloff conclut que les histoires de Cage ne mènent pas tant à l'illumination zen, mais qu'elles sont caractérisées par leur absurdité : « In Cage's versions, however, the stress is less on *satori* than on the irrationality or absurdity itself » (Perloff, 1999, 309).
- 18 Et, en effet, c'est peut-être ainsi que ces histoires semblent au premier abord. La première d'entre elles est effectivement laissée en suspens :

It was a Wednesday. I was in the sixth grade. I overheard Dad saying to Mother, "Get ready: we're going to New Zealand Saturday". I got ready. I read everything I could in the school library about New Zealand. Saturday came. Nothing happened. The project was not even mentioned, that day or any succeeding day. (Cage, 1961, 6)
- 19 Les vingt-six histoires disséminées dans le livre présentent des récits très divers allant des histoires familiales, comme celle-ci, à des histoires racontant l'enseignement du zen, en passant par des récits d'anecdotes impliquant des personnes du monde de l'art et de la musique contemporains de Cage (Peggy Guggenheim et Max Ernst, Henry Cowell, Arnold Schoenberg, ou David Tudor), elles formulent un portrait en creux de John Cage.
- 20 Il nous semble que la richesse et la complexité de ces histoires ne peut pas se résoudre dans les deux noms que M. Perloff utilise pour les qualifier. Dès que l'on commence à les lire, un nombre d'événements textuels et poétiques interviennent qui vont au-delà de la stricte irrationalité.

- 21 Ainsi, la première histoire, que nous citons plus haut, procède d'une poétique de la suspension du jugement qui caractérise ce récit personnel : les phrases sont simples et déterminées par une parataxe maintenue tout au long de ce récit, jusqu'aux paroles du père, qui ont la nature elliptique du discours oral. Le rythme de l'histoire est à la fois formé par la scansion des « it » et des « I », par la répétition des structures (« it was » / « I was » ; « get ready » / « got ready ») ou des mots (« New Zealand », « day ») mais aussi par les énoncés de deux ou de trois mots qui viennent rompre la longueur relative du troisième et du cinquième énoncés. Cette simplicité grammaticale combinée à un rythme extrêmement précis (« I got ready », « Saturday came » et « nothing happened » contiennent quatre syllabes et deux accents) participent de l'efficacité de l'humour de cette histoire : la chute est bien meilleure parce qu'elle tombe comme un couperet et sectionne le flux extrêmement rapide que cette histoire donne au temps d'une semaine, « nothing happened ». Toute mesure par ailleurs égale, cette chute donne à percevoir la durée interminable qui s'ensuit pour l'enfant dans l'incapacité de comprendre pourquoi rien ne se passe à mesure que le temps passe : la dernière phrase est de loin la plus longue en nombre de syllabes. De même que, classiquement, la poétique sert le développement de l'histoire elle-même, la poétique a aussi un rôle plus théorique : elle fait ce que le texte met en valeur. En effet, « nothing happened » se comprend comme « rien ne se passa », mais l'expression peut également signifier que quelque chose nommé « rien » est advenu, c'est-à-dire que comme dans sa *Lecture on Nothing*, rien est ici le mot principal et si rien ne se passe, c'est que quelque chose se passe. En ne disant rien et en le disant, on fait l'expérience de l'événement de rien. De façon révélatrice, après la surabondance du pronom « je », « rien » advient, et avec rien, le je disparaît, les structures passives apparaissent. Petit à petit, l'investissement narcissique du monde est censé disparaître au profit de l'avènement et de l'événement du monde, c'est-à-dire de ce rien qui est à la fois rien et quelque chose, anticipant ainsi ces mots de la *Lecture on Nothing*, plus de cent pages plus tard :

if one is making something which is to be nothing, the one making must love and be patient with the material he chooses. Otherwise he calls attention to the material, which is precisely something, whereas it was nothing that was being made; or he calls attention to himself, whereas nothing is anonymous. (Cage, 1961, 114)

- 22 On le voit, cette première histoire remarquable dans sa marginalité même fait en quelques lignes, et sur un mode totalement différent, ce que la conférence sur rien recherche : « experiencing nothing » (Cage, 1961, 114).
- 23 Non seulement les histoires ne sont pas aussi absurdes qu'il y paraît – elles gagnent à être lues de près et à être mises en relation avec le reste du livre et, en particulier, avec les textes qui les précèdent ou les suivent – mais, d'une façon caractéristique, nous souhaitons proposer qu'elles occupent une place déterminante puisque, dans le mouvement erratique qui conduit par bond (« jumping here and there ») de l'une à l'autre, elles construisent le portrait certes de John Cage, mais aussi et surtout d'un livre au scepticisme affirmé.

Scepticisme

- 24 On pourrait objecter à l'hypothèse sceptique que nous formulons ici que le travail de John Cage, de manière explicite, se place dans la lignée de pratiques zen et que le lien à l'épochè zen est peut-être plus important que tout autre dans son œuvre. C'est ainsi

que de nombreuses histoires donnent à lire les énigmatiques pratiques de moines zen et de leurs disciples : « In Zen they say : If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting » (Cage, 1961, 93). Cela dit, d'une part, le compositeur a mis en pratique et adapté le zen occidentalisé de Suzuki ; d'autre part, plus fondamentalement, cette pratique zen a été précédée de la révérence dont a fait preuve Cage à l'égard de l'œuvre de Duchamp, œuvre qui incluait la « fabrique de son silence »⁹. C'est d'ailleurs par une relation entre le zen et Duchamp que commence l'entretien sur l'inventeur du ready-made que Cage avait donné à Moira et William Roth (Cage, 2014, 17). Enfin, l'accent mis sur l'action et la relation étroite entre la vie et l'esthétique provient non seulement de Duchamp, mais témoigne aussi de la diffusion de la philosophie pragmatiste, notamment telle qu'elle s'écrit dans *Art as Experience* de Dewey¹⁰. Ainsi, il est permis de supposer l'existence d'un soubassement philosophique plus large que le seul zen idiosyncrasique de John Cage, l'époque zen étant certainement dans son cas un scepticisme particulier que Cage a choisi pour représenter sa pensée de l'affirmation de la non-affirmation et de la suspension du jugement.

- 25 En effet, ce que toutes les histoires de *Silence* écrivent et en premier lieu dans leurs chutes irrésolues, c'est la nécessité d'échapper à la proposition fermée, y compris lorsque l'histoire semble complète, aboutie et parfaitement terminée. À l'image de la première histoire analysée plus haut, le rien est un abandon de la certitude, il est typique de l'expérimental cagien en ce que le mot expérimental, pour lui, recouvre un abandon du jugement en termes de succès ou d'échec (« the word 'experimental' is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown », Cage, 1961, 13). Il pourrait être opposé à cette hypothèse sceptique que, dans leur irrésolution résolue, les phrases des histoires sont écrites dans une forme affirmative. On pourrait alors penser que l'affirmation est contraire à l'idée qu'on se fait habituellement de la place du doute radical dans la philosophie sceptique. Si savoir signifie croire et que Cage professe ne croire *rien*, alors n'y a-t-il pas une aporie indépassable ? Or, affirmer n'est pas antithétique du doute radical. En effet, si les « peut-être », les « il semble », et toutes les marques qui nuancent l'affirmation sont d'ordinaire typiques du scepticisme, Lorenzo Corti montre que l'affirmation grammaticale et logique ne signifie pas obligatoirement l'affirmation d'un jugement ou d'une vérité, mais plutôt l'affirmation d'un sentiment :

Le sceptique profère des phrases de la forme « *x est F* ». Le dogmatique objecte que, en faisant cela, le sceptique s'auto-réfute. En effet, en disant « *x est F* », le sceptique affirme que *x est F*. Mais affirmer quelque chose signifie manifester avoir jugé – et croire – que ce que l'on affirme est vrai. Donc : si le sceptique profère la phrase « *x est F* », alors il manifeste sa croyance que *x est F*. Mais le sceptique, par définition, n'effectue pas de jugements et ne possède pas de croyances. (Corti, 2009, 135-6)

- 26 D'ailleurs, c'est notre lecture et non une quelconque explication de Cage lui-même, qui conduit à interpréter ces histoires comme déterminantes pour l'esthétique du livre. En effet, ce qui traverse toutes les histoires est l'affirmation de la non-affirmation comme principe esthétique :

M.C. Richards and David Tudor invited several friends to dinner. [...] David Tudor began doing some paper work in a corner, perhaps something to do with music, though I'm not sure. After a while there was a pause in the conversation, and

someone said to David Tudor, 'Why don't you join the party?' He said, 'I haven't left it. This is how I keep you entertained.' (Cage, 1961, 108)

- 27 L'apparence de non-activité, ou l'activité en marge, l'activité qui ne dit pas son nom et ne s'affirme pas dans toute sa théâtralité est aussi une affirmation d'une esthétique de l'attention. On peut analyser cette histoire, qui est seule au bas de la page précédant la *Lecture on Nothing*, comme l'histoire emblématique de toute l'esthétique de ces histoires : ce sont les récits et les actes de la marge, ceux qui sont le moins affirmés typographiquement, ceux qui sont glissés dans les interstices de la maquette, qui finissent par requérir la plus grande attention ; dans ces histoires réside une mise en théâtre non théâtrale de la non-affirmation. Ce sont elles qui résolvent une partie du problème de la caractéristique expérimentale de *Silence* que nous énoncions plus haut selon lequel le livre échappe parfois à l'expérimental qu'il souhaite *mettre en œuvre*. Par ces histoires beaucoup plus furtives que les grands textes manifestes, une véritable esthétique expérimentale de la critique est *expérenciée*¹¹ : il ne s'agit pas seulement de répartir des histoires ici ou là, comme dans une sorte de journal, mais d'en faire de véritables *opérateurs* de la combinaison d'une esthétique, d'une théorie, et d'une pratique de la théorie.
- 28 Cette suspension du jugement est l'un des traits saillant de l'expérimental. On la retrouve, par exemple, dans les entretiens d'Andy Warhol, ou encore dans la littérature conceptuelle de Kenneth Goldsmith et les multiples discours et contre-discours que le poète produit sur son œuvre¹². Ainsi, au sein de *Silence*, les histoires de John Cage ont un rôle fondamental puisque leur non conclusion et leur dissémination effectuent tout ce que les textes de *Silence* sur l'expérimental disent de façon discursive. Parce qu'elles sont irrésolues, parce qu'elles sont mineures et marginales, parce qu'elles évitent le jugement et suspendent la croyance dogmatique, elles ouvrent le livre à son esthétique expérimentale : elles en constituent paradoxalement la colonne vertébrale. En cela, elles sont véritablement le texte de l'expérimental dans *Silence* et, sans proposer explicitement une définition de l'expérimental, elles l'effectuent de la façon la moins tonitruante, c'est-à-dire peut-être de la façon la plus expérimentale, comme le dit parfaitement cette histoire :
- Before studying Zen, men are men and mountains are mountains. While studying Zen, things become confused. After studying Zen, men are men and mountains are mountains. After telling this, Dr. Suzuki was asked, "What is the difference between before and after?" He said, "No difference, only the feet are a little bit off the ground." (Cage, *Silence*, 88)
- 29 Dans cette légère différence, ces histoires effectuent l'expérimental en l'*affectant* : elles lui donnent une forme esthétique et le *touchent* en transformant le corps de la maquette du texte de *Silence*, mais aussi et surtout, par ces anecdotes personnelles, elles réintroduisent des affects que les textes des conférences avaient contribué à dépersonnaliser.

BIBLIOGRAPHY

Ouvrages cités

- ADORNO, Theodor W., *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- , *Notes sur Beckett*, Caen, Nous, 2008.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- CAGE, John, *Fontana Mix*, New York, Henmar Press, 1960.
- , *Silence*, Middleton, Welseyan University Press, 1961.
- , *Pour les oiseaux*, (entretiens avec Daniel Charles), Paris, Editions de l'Herne, 2002 (Belfond, 1976).
- , *Rire et se taire, sur Marcel Duchamp*, (entretien avec Moira Roth et William Roth) (Jérôme Orsoni tr.), Paris, Editions Allia, 2014.
- COMETTI, Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, 2010.
- COMETTI, Jean-Pierre et GIRAUD, Eric (dirs), *Black Mountain College : art, démocratie, utopie*, Rennes et Marseille, Presses Universitaires de Rennes/cipM, 2014.
- CORTI, Lorenzo, *Scepticisme et langage*, Paris, Vrin, 2009.
- DUBERMAN, Martin, *Black Mountain, an exploration in community*, New York, E.P. Dutton, 1972.
- DUVAL, Romain, *Walden, un film expérientiel de Jonas Mekas*, Bruxelles, La lettre volée, 2014.
- GAUTHIER, Michel, « Claude Rutault : une politique nouvelle de la peinture », in *Claude Rutault*, Paris, Flammarion, 2010, p. 8-45.
- HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana UP, 1986.
- KATZ, Vincent (éd), *Black Mountain College: Experiment in Art*, Cambridge, M.I.T Press, 2003.
- KELLEY, Jeff, « Introduction », in Allan Kaprow, *The Blurring of Art and Life*, (Jeff Kelley dir.), Berkeley, University of California Press, 1993, p. xi-xxvi.
- KOSTELANETZ, Richard, *Conversations avec John Cage*, (Marc Dachy, Monique Fong et Marianne Guénot-Hovnanian tr.), Paris, Editions des Syrtes, 2000.
- MADELRIEUX, Stéphane, « Expéiercer », *Retour à Dewey*, Critique, n° 797, Décembre 2012, p. 1011-2.
- NESBIT, Molly, *The Pragmatism in the History of Art*, Pittsburgh, Periscope Publishing, 2013.
- NYMAN, Michael, *Experimental Music*, Cambridge, CUP, 1999.
- OBRIST, Hans-Ulrich, *Do it*, Paris, Association française d'action artistique, 1995.
- PATOYT, Claire, « Colloque international « Cage transatlantique : Centenaire de John Cage à Paris » », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 19 juin 2012, consulté le 12 octobre 2014.
URL: <http://transatlantica.revues.org/5790>
- PERLOFF, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy*, Evanston, Northwestern University Press, 1999.
- RETAILLACK, Joan, « Poethics of a Complex Realism », in Marjorie Perloff et Charles Junkerman (dirs), *John Cage: Composed in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 242-273.

REVILL, David, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York, Arcade Publishing, 1992.

RUTAULT, Claude, *Le livre*, Flammarion/CCC Tours, 2000.

SPELLER, Alan, *Le Black Mountain College : enseignement artistique et avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2014.

VERDIER, Aurélie, « La fabrique du silence : Mythologie et mise en scène chez Marcel Duchamp », *Cahiers du Mnam*, n° 95, 2006.

NOTES

1. Cet ordre, qui ne semble pas juste au regard de l'histoire, respecte celui dans lequel Cage a découvert cet auteur, ce mouvement artistique et cette religion.
2. Signalons que la distinction entre forme et théorie est celle de Cage lui-même au début de *Silence* (ix) et que l'emploi du mot « forme » ne signifie pas que Cage est un formalisme.
3. Nous nous concentrons ici sur *Silence*, puisqu'il est la première véritable publication de Cage. Comme nous le laissons paraître dans l'article sans l'explicitier, cet ouvrage est important pour sa composition. Tous les recueils de poèmes, performances, essais que Cage publiera ensuite se situent dans la même lignée. *Silence* inaugure donc un mode compositionnel qui a partie liée avec toute l'esthétique de l'indétermination de Cage.
4. Bien que Mekas se réfère à l'œuvre de Cage, les liens entre Jonas Mekas et le compositeur américain restent encore à écrire. Les films de Mekas ne sont pas à proprement parler cagien, mais ils participent d'un même mouvement d'ouverture, de recherche de l'indétermination, et d'expérimentation expérientielle, notamment dans le rapport entre l'art et la vie esquissé dans son journal-intime-cinématographique *Walden* (sur ce point chez Mekas, voir le très beau livre de Romain Duval, *Walden, un film expérientiel de Jonas Mekas*, Bruxelles, La lettre volée, 2014). S'il n'est pas évident au premier abord de créer un lien entre Barthes et Cage, il y a une pertinence à le faire, de façon différenciée. En effet, Barthes connaissait le travail de Cage et s'était exprimé à plusieurs reprises sur son travail, montrant qu'il appréciait sa musique. Il y a une étude à faire du rien cagien et du neutre barthésien, étude que j'ai esquissée dans une communication pour le colloque « John Cage transatlantique » organisé par Antoine Cazé et Antonia Rigaud (INHA, 20-22 sept 2012). J'y montrais que Barthes voit la différence entre son neutre et le rien cagien en termes de désir et d'intensité. Voir le résumé effectué par Claire Patoyt dans *Transatlantica* (<http://transatlantica.revues.org/5790#tocto2n6>).
5. Ce verbe, qui pourra sembler étrange au lecteur de cet article, est pris dans son sens premier en français, c'est-à-dire dans le sens philosophique de « faire passer de la puissance ou virtualité, à l'acte » (*Trésor de la langue française*). Par ailleurs, je l'emploie dans un réseau de sens qui est celui de l'artiste Claude Rutault dont l'œuvre n'existe que par « actualisation » des potentialités de ses dé-finitions/méthodes. Dans son œuvre en général, et dans certaines de ses dé-finitions/méthodes en particulier, Claude Rutault réfléchit de façon critique aux paramètres du travail de Cage, notamment à l'indétermination et à la « prise en charge » par l'interprète ou le collectionneur d'éléments déjà écrits par l'artiste afin d'être pleinement actualisés.
6. Si je cite la première version du livre-catalogue d'Obrist ici, ce n'est pas tant qu'il aurait été inspiré par Cage ou que les artistes qu'il rassemble dans cette exposition et cette publication aient été influencés par lui, la généalogie du projet d'Obrist tout autant que celle des artistes dont les œuvres se fondent sur des instructions à actualiser est à la fois plus complexe et plus diverse que cela. Je ne cherche pas à montrer que Cage aurait été le premier à concevoir des œuvres « Do It », ce serait absurde, mais à le situer rapidement par rapport à un ensemble d'œuvres procédurales. Dès le début de son introduction, Obrist cite bien entendu les instructions que Duchamp fit « à

l'infinitif » pour exécuter un de ses *ready-made* en son absence (Obrist 1), puis il évoque Cage, puis Guy Debord. Cette généalogie du projet ne dit rien de l'art conceptuel et de ses artistes fondateurs ou même des artistes qui ont utilisé la formule « Do It » les premiers dans une exposition, à l'instar de Claude Rutault (celui-ci ne figure pas dans la première version de *Do It* alors même que l'exposition d'Obrist et son « contrat » ressemblent à un montage de citations *verbatim* de l'œuvre de Claude Rutault). Pourtant, l'art conceptuel est fondamentalement un art « do it ». Pour terminer, il faut signaler que l'expression commode que je reprends à Obrist n'est donc pas de lui, et que si on peut *a posteriori* appliquer cette expression à Cage ou à d'autres, il ne faut pas en conclure que si Cage a bel et bien eu une influence déterminante dans les arts et l'écriture, il n'a pas eu d'influence directe sur les conceptuels ou sur Rutault ou sur la plupart des artistes rassemblés par Obrist dans son exposition : ni Paul-Armand Gette, ni Jean-Jacques Rullier, ni Fabrice Hybert, pour ne citer que ces artistes, n'ont été influencés par Cage.

7. Dans l'œuvre de Claude Rutault, chaque peinture existe d'abord sous la forme d'un texte qui en donne les paramètres et les conditions d'existence. Ce texte est appelé « dé-finition/méthode ». La peinture ne pourra exister que si la « dé-finition/méthode » est actualisée par la personne qui l'achète ou qui l'expose, c'est-à-dire que cette personne choisira la couleur de la toile et en établira la disposition et l'accrochage. Voir Claude Rutault, *Le livre*, Paris, Flammarion / CCC Tours, 2000, voir également Michel Gauthier, « Claude Rutault : une politique nouvelle de la peinture », in *Claude Rutault* (2010, 8-45).

8. Comme de nombreux textes de Cage, *Silence* joue avec la taille et les polices des caractères. Cela dit, à de rares exceptions près, comme la partie « Indeterminacy » de *Composition as Process*, dont la taille de caractères est équivalente à celles des notes de bas de page, les textes sont généralement imprimés avec la même taille.

9. Pour la façon dont Duchamp a mis en scène son silence et l'absence supposée d'œuvre alors qu'il ne cessait pas de travailler, voir « La fabrique du silence : Mythologie et mise en scène chez Marcel Duchamp » (Verdier 2006). Cage fait état de sa bonne connaissance de cette fabrique du silence (Cage, 2014, 24).

10. Cette remarque et cet article s'inspirent de recherches menées pour l'écriture de notre document de synthèse « Expériences de l'expérimental », dont la première partie est notamment consacrée à ce point. J'ajoute à ces développements que je ne cherche pas une influence en droite ligne de Dewey sur Cage, même si Joan Retallack a pu montrer dans « Poethics of a Complex Realism » (Retallack 1994) l'importance de la philosophie pragmatiste pour comprendre l'œuvre de John Cage. Il s'agit plutôt d'indiquer que la philosophie de l'art comme expérience telle que Dewey l'envisage dans *Art as Experience*, est proche de celle qui fait « performer » les textes de Cage à l'oral ou à l'écrit. On peut ajouter que Dewey publie *Art as Experience* en 1934. A cette époque, Cage développe des idées expérimentales, qu'il propose au Black Mountain College (dans les années 30 et en 1942, voir Duberman 288) et à la Chicago School of Design créée par Moholy-Nagy (voir notamment Revill 75). Si Cage s'intéresse tant à Black Mountain College et finira par y enseigner, c'est que la philosophie de l'enseignement et de l'art qui prévalent dans cette université expérimentale libre fondée en 1933 sont *hérités* de la philosophie pragmatiste, par filiation directe et revendiquée avec Dewey : John Andrew Rice, le fondateur de Black Mountain, était un disciple de Dewey. De plus, le philosophe pragmatiste avait accepté d'entrer dans un des conseils de Black Mountain, il se rendit d'ailleurs sur ce lieu à plusieurs reprises. Sur Black Mountain, voir Duberman (1972), Katz (2003), Cometti et Giraud (2014), Speller (2014). Pour les propos de Cage sur Black Mountain, voir par exemple Kostelanetz (2000, 331-2). Afin de mieux comprendre le climat pragmatiste et la dissémination de cette philosophie dans les arts, voir Molly Nesbit (2013). Il faut ajouter que l'œuvre d'un artiste tel qu'Allan Kaprow, qui s'était un temps reconnu dans les travaux de Cage avant de s'en éloigner, est également travaillée par la philosophie pragmatiste. Sur ce point voir Jeff Kelley (1993).

11. Ce mot, dérivé du verbe anglais, est employé en français depuis Lalande et James Théodore Flournoy. Il a été récemment remis en circulation par Stéphane Madelrieux dans « Expérencier », *Retour à Dewey, Critique*, n° 797, Décembre 2012, 1012. Sur le pragmatisme, on pourra lire les nombreux ouvrages de Jean-Pierre Cometti dont *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, on pourra également consulter le numéro 797 de la revue *Critique* publié à l'occasion de la parution d'*Expérience et Nature* de Dewey.

12. Nous choisissons ici deux artistes et écrivains qui ne sont pas ouvertement cagiens : Andy Warhol a toujours nié l'influence de Cage sur son travail, il a même pu nier l'avoir rencontré ou connaître son œuvre au début de sa carrière d'artiste, alors que la réalité est plus complexe (Warhol avait écouté l'œuvre de Cage pendant ses études, Revill 94) et que ces dénégations mêmes supposent que Cage ait pu avoir une importance dans l'invention de Warhol. Cela dit, si nous convoquons ici l'artiste du pop art, c'est pour élargir le propos sur l'expérimental et la suspension du jugement. En effet, il y aurait une étude plus large des rapports du domaine esthétique que l'on nomme l'expérimental avec le scepticisme. Il ne faudrait alors pas se cantonner à John Cage. Par ailleurs, je convoque ici l'écrivain Kenneth Goldsmith qui, pour se situer dans une veine ouvertement warholienne, réfléchit à l'héritage de John Cage. Enfin, pour ce qui est des rapports entre Cage et Warhol, il faut ajouter qu'il n'est pas rare de voir leurs deux noms associés, ainsi Andres Huyssen les place côte à côte dans ce qu'il appelle l'axe Duchamp-Cage-Warhol (Huyssen 1986, 188).

ABSTRACTS

John Cage's *Silence* defines experimentalism: it both delineates and practices a theory of experimentalism. It is an aesthetic theory as much as an aesthetic of theory. The present article shows the importance of the stories that Cage disseminated throughout the book. In spite of their marginal situation in *Silence*, they turn out to be a pivotal performance of Cage's experimentalism informed by his philosophical skepticism.

Silence de John Cage est le texte de l'expérimental : il inaugure une forme de théorie et de pratique de la théorie expérimentale. Il est une théorie esthétique tout autant qu'une esthétique de la théorie. Cet article montre l'importance des histoires disséminées tout au long du livre. Si on peut penser qu'elles occupent une place marginale dans *Silence*, elles se révèlent être la parfaite mise en acte d'un expérimental informé par la pensée sceptique de John Cage.

INDEX

Mots-clés: Cage, Silence, scepticisme, expérimental, théorie esthétique

AUTHOR

VINCENT BROQUA

Université Paris 8